



## Le vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour

*True Journey. Dinh Q. Lê's Art, Between Exile and Return*

*El verdadero viaje. El arte de Dinh Q. Lê, entre exilio y retorno*

**Catherine Choron-Baix**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/remi/4948>

DOI : 10.4000/remi.4948

ISSN : 1777-5418

### Éditeur

Université de Poitiers

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 51-68

ISBN : 978-2-911627-52-1

ISSN : 0765-0752

### Référence électronique

Catherine Choron-Baix, « Le vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour », *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol. 25 - n°2 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/remi/4948> ; DOI : 10.4000/remi.4948

---

# Le vrai voyage

## L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour

.....

**Catherine CHORON-BAIX\***

*Tout vrai voyage est la transmutation d'un voyage  
Qu'on a déjà fait en soi, un soi qui cherche à se transcender  
en vue d'un dépassement, d'une réconciliation.*

François Cheng (2008 : 111)

Montgomery Gallery, Pomona, Californie, 4 mars-9 avril 2000. Des milliers de photographies en noir et blanc, un peu passées, jaunies et écornées, assemblées entre elles. Elles forment un immense rideau de 3 mètres de haut sur 6 mètres de large suspendu au plafond, visible de face et de dos, qui projette son ombre sur le mur blanc devant lui. L'installation s'intitule *Mot Coi Di Ve*, « Une vie de pérégrinations »<sup>1</sup>, du nom de la célèbre chanson du compositeur Trinh Cong Son<sup>2</sup>. L'auteur, Dinh Q. Lê<sup>3</sup>, est issu de la communauté *Viet Kieu* – des « Vietnamiens d'outre-mer » – immigrée aux États-Unis à la fin des années soixante-dix. Il fait partie de ces jeunes talents asiatiques formés dans les écoles d'Amérique du Nord et d'Europe et aujourd'hui consacrés sur le marché de l'art, qui puisent dans leurs racines matière à leur inspiration.

C'est lors d'un premier retour au Vietnam, en 1992, que l'artiste a l'idée de cette œuvre. Il est alors à la recherche des photographies de famille que ses parents ont abandonnées dans l'exode, en 1978. Dans sa province natale et à Ho Chi Minh-ville, il chine chez les brocanteurs et les revendeurs de reproductions anciennes. Au lieu des albums

---

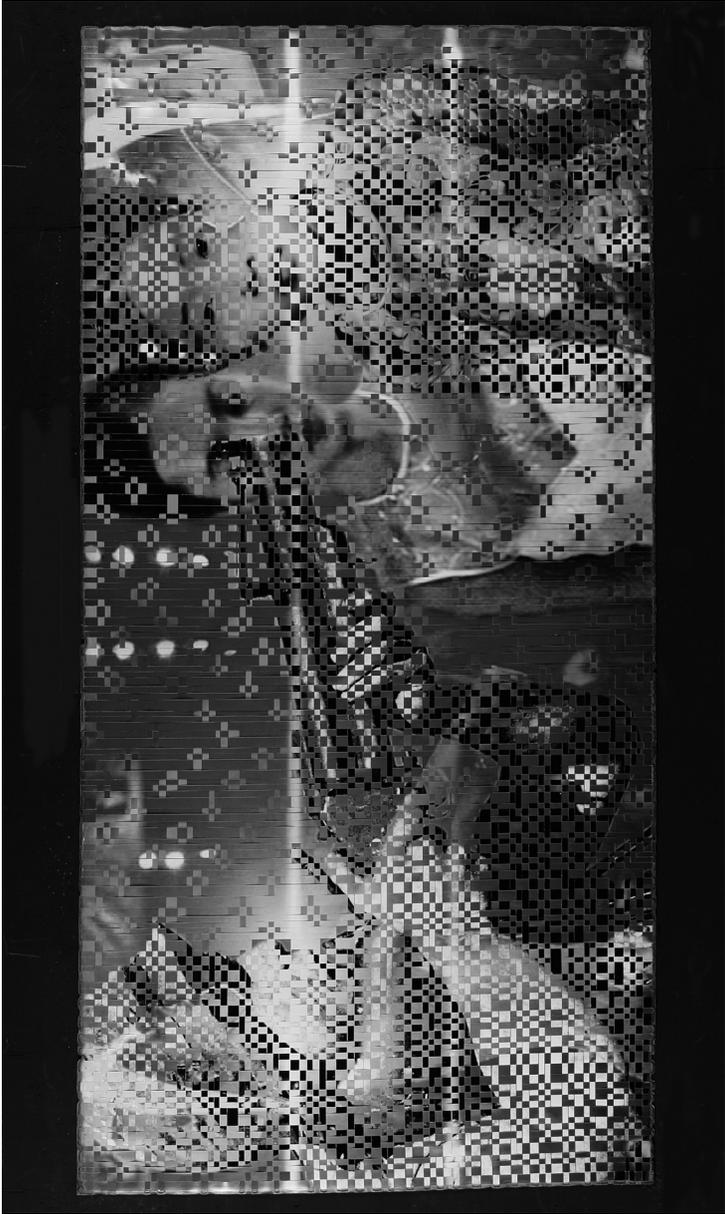
\* Ethnologue, CNRS-Laboratoire d'anthropologie urbaine, 27 rue Paul Bert, 94204 Ivry-sur-Seine, [choron-baix@ivry.cnrs.fr](mailto:choron-baix@ivry.cnrs.fr)

1 La signification de ce titre (composé de *môt*, unique, *coi*, temps, monde, *di ve*, venir-revenir) est difficilement transposable en français. Dinh Q. Lê en résume le sens par la formule *spend one's life searching the way home*, passer sa vie à retrouver le chemin de chez soi. D'autres traductions en sont proposées, comme « Un pays où revenir » ou « L'éternel retour », ou encore « Une vie de pérégrinations », consultables sur le site <http://fr.netlog.com/quynhvu/blog/blogid=2696541>.

2 Créée par le compositeur et artiste peintre en 1974, cette chanson fut très populaire au Vietnam à la fin des années soixante-dix et demeure aujourd'hui encore une référence pour les jeunes Vietnamiens de la diaspora.

3 Lê Quang Dinh selon l'usage vietnamien, qui indique le nom patronymique en première position et le prénom en dernière.

**Illustration 1 : *Mot Coi Di Ve I*, noir et blanc.**



© Catherine Choron-Baix (fichier : BAIX1.Mot Coi Di Vet1.jpg)

familiaux qui demeurent introuvables, il y découvre des centaines d'autres photographies dans lesquelles il lit un destin qui est aussi le sien. Il entreprend d'en acquérir le plus grand nombre et finit par les acheter au poids. Il accumule de la sorte entre 4 et 5 kilos d'images de la vie quotidienne des Vietnamiens pendant les années de guerre, images heureuses de visages souriants face à l'objectif, celles-là mêmes qu'il traque sans relâche. « Le monde ne connaît du Vietnam que les atrocités de la guerre », argumente-t-il. « Je voulais montrer un autre aspect de ce pays ».

Beaucoup de ces photographies portent sur l'envers la mention d'une date, d'un lieu, de quelque souvenir, bribes éparses d'une histoire à reconstituer. Au dos de certaines de ces clichés, Dinh Q. Lê a inscrit de sa main des extraits de lettres de soldats à leurs fiancées ou des fragments de témoignages qu'il tire des récits de vie de Vietnamiens-Américains recueillis par l'anthropologue James M. Freeman (1989). Sur d'autres, il reproduit quelques vers de *L'histoire de Kieu*<sup>4</sup>, ce poème national du Vietnam devenu, pour ses expatriés, un symbole de leur douloureuse condition. La célèbre épopée relate la tragédie de Kieu, jeune fille belle et lettrée qui, à la suite de péripéties amoureuses et familiales, doit fuir son foyer et se faire courtisane pour survivre, avant de pouvoir enfin rentrer chez elle. Une héroïne à laquelle s'identifient fortement les Vietnamiens en guerre, et plus encore ceux qui, après 1975, doivent émigrer. Pour tous, Kieu incarne le Vietnam lui-même<sup>5</sup>, ce pays plein de richesses vouées à la destruction. Si Dinh Q. Lê reprend la métaphore dans cette œuvre qui mêle la réalité et la mythologie, c'est qu'elle traduit sa vision de l'histoire et cette quête obstinée des origines qui traverse tout son art.

Dès ses premières réalisations, à l'issue de sa formation à l'École des Arts visuels de New York, l'artiste engage une réflexion sur la mémoire et l'oubli. Nourries de son expérience personnelle et d'une histoire collective dont il s'efforce de renouer les fils, ses créations associent photographies intimes et images d'archives, et s'organisent en un langage descriptif et démonstratif, qui, par certains côtés, les rattache à l'art conceptuel. Soutenues par un argument fort, elles sont narratives et analytiques, situées « au-delà de l'expérience perceptive directe » (Sol LeWitt 1967 : 910-913), et s'adressent à la pensée autant qu'au regard. Elles sont toutefois plus textiles et tactiles que textuelles et simplement visuelles. Comme tant d'autres artistes, Dinh Q. Lê exploite la photographie pour ses potentialités allégoriques bien davantage que pour ses propriétés d'empreinte. Mais il la manipule d'une manière très particulière, quasiment tissulaire, la travaillant en couches superposées et croisées, dans l'épaisseur, et lui donne une matérialité nouvelle. L'« art-photographie », fait de juxtaposition de vues partielles, fragmentées, éclatées (Rouillé 2005 : 521), se décline chez lui comme un art du tissage, du tressage, du liage, qui s'ancre dans la tradition sud-est asiatique dont il est issu.

Dinh Q. Lê partage avec de nombreux artistes émigrés cet usage de la photographie comme matériau et comme eux développe les thématiques du déplacement, des complexités identitaires, des silences de l'histoire et de la mémoire, représentatif en cela

4 Ce roman en vers, connu sous les titres de *Kieu*, *Kim Van Kieu* ou *Truyen Thuy Kieu*, fut composé en langue vietnamienne par le lettré confucéen et bouddhiste Nguyen Du, au début du XIXe siècle.

5 Cf. Huynh Sanh Thong, dans son introduction à sa traduction en langue anglaise, *The Tale of Kieu*, cité par Rebecca Mc Grew, dans le catalogue de l'exposition, p. 5.

d'un certain art de diaspora aujourd'hui bien établi sur le marché international<sup>6</sup>. Son itinéraire personnel, intellectuel et esthétique, retrace bien celui de ces expatriés de par le monde qui doivent leur reconnaissance à leur condition même de migrants. L'extranéité de ces artistes sur une scène dominée par le « duo-pôle américano-européen »<sup>7</sup> et ce qu'en traduisent leurs œuvres confèrent en effet à ces dernières une originalité qui s'érige en valeur première dans un champ artistique pour lequel n'existe aucune définition générique. Le label « contemporain » recouvre une grande diversité de styles et d'exercices artistiques et répond à une pluralité de critères, chronologiques mais liés également à la démarche, à l'état d'esprit du créateur, aux dimensions expérimentales et innovantes des pratiques<sup>8</sup>. Au sein de cette complexité, l'art des émigrés, en ce qu'il évoque un ailleurs plus ou moins sublimé, se signale par ses aspects inédits et exotiques et peut à ce titre s'imposer sur la scène internationale.

Il semble bien alors que la référence aux origines soit une constante de la créativité des artistes en diaspora, au moins à un moment donné de leur parcours, et qu'elle favorise leur labellisation sur le marché de l'art. Pour le vérifier, il reste à observer, et le parcours de Dinh Q. Lê peut en être l'illustration, comment elle intervient dans le processus créateur, s'incorpore dans les œuvres, et finalement génère une stylistique du déplacement, géographique mais aussi sémiologique et symbolique, caractéristique d'un certain courant de l'art contemporain.

## L'HISTOIRE, TENACE<sup>9</sup>

Dinh n'a qu'une dizaine d'années lorsqu'il immigré aux États-Unis. Installé à Los Angeles, en Californie, avec ses parents, il grandit dans la société nord-américaine et en adopte très tôt les modèles. « J'avais parfaitement assimilé le mode de vie américain », déclare-t-il à propos de ses années de jeunesse<sup>10</sup>. Il faut attendre ses études universitaires pour que s'opère en lui une prise de conscience, qui se radicalise vite, de ses références vietnamiennes. L'enseignement qu'il reçoit en Californie où il étudie l'informatique, et plus tard à New York lorsqu'il se forme à la photographie, lui apparaît soudain dans toute sa partialité, s'agissant de l'histoire récente tout particulièrement. « Dans le cursus sur la guerre du Vietnam que j'ai suivi en 1989, à UC. Santa Barbara », rapporte-t-il, « nous avons entendu parler des Vietnamiens pendant deux jours, et les dix semaines suivantes, il n'a plus été question que des souffrances des soldats américains ». Il entrevoit là les biais d'un discours sur l'histoire dont il se sent exclu et qui éveille en lui le sentiment de sa différence.

6 L'œuvre de Mohini Chandra, pour ne citer que cet exemple, est caractéristique de cette utilisation de la photographie et du traitement de ces thèmes. Cf. Elizabeth Edwards, 2006.

7 Selon la formule d'Alain Quemin (2002).

8 Cf. sur ce point Raymonde Moulin, 1992 et Catherine Millet, 1997.

9 Cf. à cet égard le texte de M. Roth, *Obdurate History*, 2001.

10 Cf. l'entretien I was fairly assimilated into American life (2006), in *Asian Art News*, novembre-décembre, p. 62.

Après quelques travaux qui expriment déjà ce malaise, il débute en 1989 sa première grande réalisation, *Portraying a White God*, « Portrait d'un dieu blanc », exposée deux ans plus tard à Los Angeles<sup>11</sup>. Celle-ci se présente comme une immense tapisserie faite de bandes découpées dans des autoportraits et des reproductions de peintures de la Renaissance que l'artiste a tressées entre elles. Dinh vient de mettre au point le procédé du « tissage de photographies », *photo-weaving*, dont il fait ensuite son principal dispositif de création. La méthode en est complexe, inspirée de la technique vietnamienne du tressage des nattes – *mat weaving* – à laquelle il s'est initié auprès de l'une de ses tantes : dans les tirages sur papier, grandeur nature, de ses photographies, l'artiste taille de longs rubans qu'il réassemble en un damier bigarré recomposant une image. Dans ce recyclage d'une tradition ancestrale devenu une marque distinctive de son art, et dans cette manière de se représenter parmi des figures du classicisme européen, il pose alors les fondements de sa démarche. « *Portrait d'un dieu blanc* », explique-t-il, « était une tentative de tisser mes auto-portraits à l'intérieur des peintures de la Renaissance qui renvoient à une identité et une culture qui ne sont pas les miennes. Je tentais de produire une tapisserie dans laquelle j'étais moi aussi inclus »<sup>12</sup>. Donnant à voir dans cette œuvre pionnière sa position d'entre-deux, à cheval entre l'univers vietnamien et celui de l'occident, il y énonce aussi les prémisses d'une esthétique de la protestation qui, loin de le desservir, contribue au contraire à son succès dans les milieux artistiques américains et internationaux. La dénonciation fait en effet partie du système de valeurs de l'art contemporain et est d'autant plus appréciée qu'elle émane de créateurs insérés dans l'un des pays dominants du marché<sup>13</sup>. Dans ce contexte, Dinh Q. Lê peut jouer de son identité d'*Asian-American*, d'« Américain d'Asie » : son extériorité relative au sein de la société dans laquelle il vit et travaille et la note d'exotisme dont elle teinte ses œuvres donnent une légitimité à cet esprit de contestation qu'il ne va plus cesser de cultiver.

Cette première réalisation inaugure ainsi un cycle de création très critique sur les récits de l'histoire et d'abord de celui de la guerre dont l'artiste veut rétablir certaines vérités.

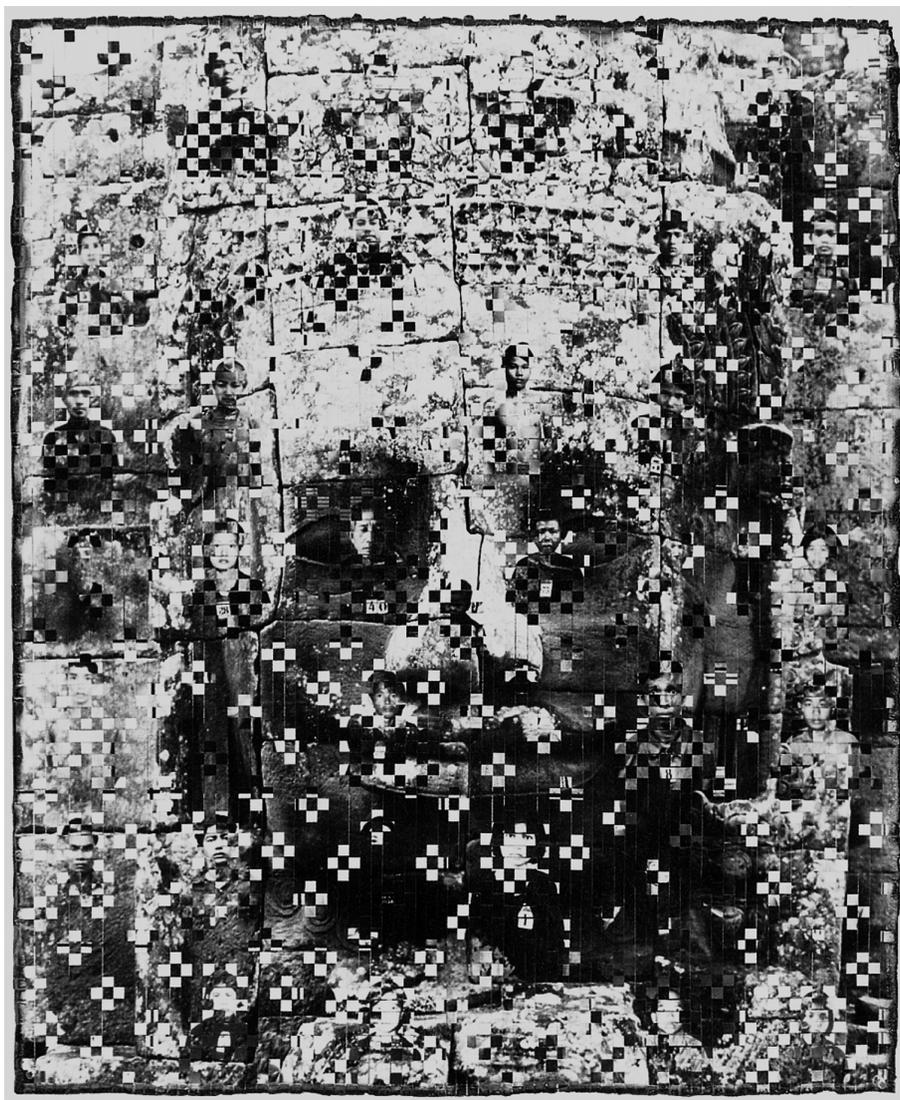
Dinh Q. Lê ne fut pourtant pas une victime immédiate du conflit américano-vietnamien. Il vivait, avec sa famille, loin des zones de combat, et n'en connut que des effets secondaires. C'est davantage à sa représentation, très prégnante mais à ses yeux gauchie, altérée, façonnée et refaçonnée par les médias et l'industrie cinématographique, qu'il entend s'attaquer. Il en fait son thème de prédilection dans la série *From Vietnam to Hollywood* qu'il débute en 2000 et dont il expose les premières pièces en 2003 à Venise. Dans d'immenses fresques où s'enchevêtrent photographies de famille, clichés de presse et images de films comme *Born on the 4th of July*, *The Quiet American*, *Apocalypse now*, ou *Indochine*, il compose un paysage surréel, à mi-chemin entre le document et la fiction,

11 Elle est présentée aux Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), à Los Angeles, CA, en 1991.

12 «Portraying a White God was an attempt to weave my self-portraits into the Renaissance paintings which represent an identity and a culture that are not mine. I was trying to produce a tapestry in which I was also included».

13 Voir sur ce point la thèse d'Annabelle Boissier (2008), à propos des artistes thaïlandais ou de certains Africains, comme Barthélémy Togo.

Illustration 2 : *From Vietnam to Hollywood.*



© Catherine Choron-Baix (fichier : BAIX2.Untitled (Milano#3).jpg)

à travers lequel il donne à voir les manipulations de l'histoire. À propos de cette œuvre et de sa réflexion sur la malléabilité de la mémoire, il aime rapporter cette anecdote personnelle lorsque, dans les années quatre-vingt-dix, devant le spectacle d'un incendie de forêt qui se déclare non loin de chez sa mère, à Los Angeles, il a cette vision, en forme de rémanence, d'un ciel traversé d'hélicoptères larguant des retardants pour arrêter le feu. « Une scène de guerre » dit-il, « qui n'était en réalité qu'une image de Hollywood ! Je n'ai jamais personnellement vu d'hélicoptères quand j'étais au Vietnam ! ». Il reprendra d'ailleurs plus tard, en 2006, ce motif quasi-iconique de l'hélicoptère dans une installation vidéo, *The Farmers and the Helicopters*<sup>14</sup>, présentée à la Triennale d'art contemporain Asie Pacifique, à Queensland, pour mettre en accusation ce pouvoir médiatique capable de substituer sa version imaginaire et spectaculaire de la guerre au souvenir de ceux qui l'ont vécue.

Tout aussi présent et sans doute de manière plus vive, un autre traumatisme de l'histoire hante les travaux de l'artiste, celui de l'épisode Khmer rouge au Cambodge. C'est que Dinh est originaire de Ha Tien, petite ville située à la frontière de ce pays et du Vietnam, qui est envahie et détruite par les troupes de Pol Pot en 1978. Tout jeune enfant alors, il assiste au massacre qui contraint sa famille à prendre la fuite et chercher refuge en Thaïlande puis aux États-Unis. Ce souvenir le poursuit et se ravive avec le temps. Comme l'œuvre de Christian Boltanski marquée de l'omniprésence sourde de la mort et de l'Holocauste, celle de Dinh Q. Lê revient sans cesse sur cette violence dont il fut un témoin direct et qu'il croit « enracinée dans la culture khmère ». Dans *Cambodia. Splendor and Darkness*<sup>15</sup> – titre qui n'est pas sans rappeler les *Leçons de ténèbres* de l'artiste français –, il entrecroise des portraits photographiques de victimes du génocide cambodgien et des images des bas-reliefs d'Angkor Vat et du Bayon, mettant en perspective la barbarie contemporaine et celle, « visible sur les parois sculptées », de l'ancien empire khmer. Interrogation sur la brutalité des hommes, l'œuvre est aussi une méditation sur le passage du temps et ses effets destructeurs sur le souvenir, que suggèrent avec force les entrelacs de végétation enserrant jusqu'à l'engloutir la pierre des temples.

Le sentiment de la perte obsède l'artiste qui cherche à travers ses œuvres à exalter le devoir de mémoire. « J'ai fait pendant des années le même rêve », raconte-t-il. « Avec ma famille et des milliers d'autres personnes, nous fuyions l'invasion Khmère rouge. J'avais neuf ans. Nous nous dirigeons vers le fleuve pour le traverser sur un ferry. Quand nous sommes arrivés à l'embarcadère, je me suis rendu compte que j'avais laissé mon appareil photo – qu'à l'époque, je ne possédais pas, bien sûr – dans la maison. Ma mère n'a pas voulu que je retourne le chercher. Je me réveillais toujours très mal après ce rêve, torturé par l'idée que je n'avais pas les moyens d'enregistrer et de montrer ce qui se passait ».

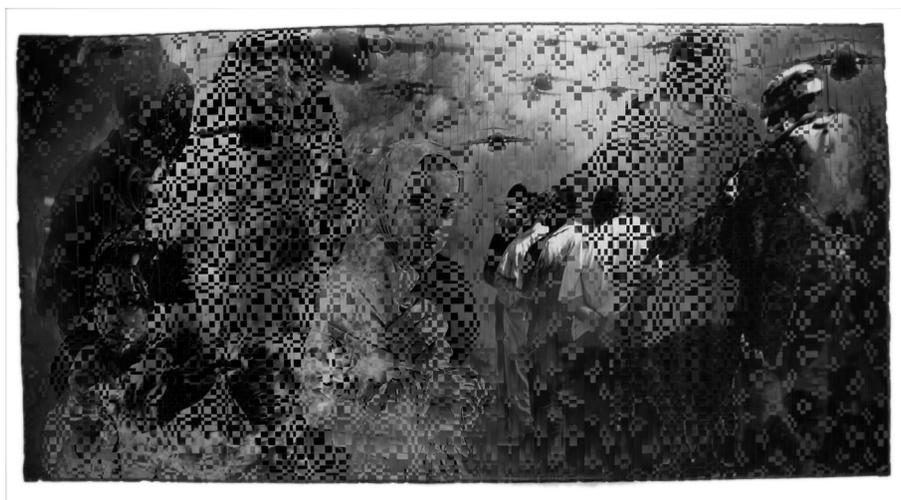
Ce souci du témoignage et de la trace conduit Dinh Q. Lê à collecter reliques et souvenirs pour en faire des indices d'un passé à reconstruire. Mais l'artiste conduit aussi son travail comme une recherche documentaire et pourchasse l'information dans les archives officielles ou privées, dans l'iconographie populaire, dans l'actualité politique et sociale. Lorsqu'il apprend par la presse, par exemple, l'existence en Californie de

---

14 « Paysans et hélicoptères ».

15 *Cambodge. Splendeur et Ténèbres* (1996-1998).

**Illustration 3 : *Cambodia, Splendor and Darkness*, extrait.**



© Catherine Choron-Baix (fichier : BA IX.3.Unitled from Cambodia.Splendour and Darkness 40.jpg)

nombreux cas de « cécité hystérique » consécutive au traumatisme du génocide parmi des femmes cambodgiennes immigrées<sup>16</sup>, il voit dans cette affection des sens une expression paroxystique des courts-circuits de la mémoire et en conçoit une de ses créations majeures des années deux mille. *Texture of Memory*, la « texture de la mémoire » – c’est ainsi qu’il la nomme, d’une formule empruntée à James E. Young (1994) – se compose de pièces de soie blanche sur lesquelles il fait broder au fil blanc les contours de portraits de victimes des Khmers rouges qu’il invite les spectateurs à parcourir du doigt afin qu’en surgissent peu à peu les formes, de plus en plus nettes sous l’effet du frottement. Hommage aux disparus du Cambodge – le blanc est en Asie du Sud-est continentale la couleur du deuil – cette pièce de broderie est plus encore une évocation saisissante des dimensions sensorielles, tactiles, du travail d’anamnèse. “*If we touch or face up to our memory, it will become clearer*”, commente-t-il<sup>17</sup>.

Cette vision des traces mémorielles comme matière palpable est la marque de l’art de Dinh Q. Lê. Profondément enracinée dans son expérience d’exilé coupé de son histoire, elle ne pouvait manquer de l’amener à se déplacer lui-même, physiquement, sur les lieux du souvenir, pour en avoir un contact immédiat, charnel. Le voyage devient un thème majeur de sa vie en même temps que de son œuvre.

## **TRUE JOURNEY IS RETURN, « LE VRAI VOYAGE, C’EST LE RETOUR »**

Après son premier retour au Vietnam, en 1992, qui le mit, selon ses propres termes, « en état de choc »<sup>18</sup>, Dinh ne cesse plus de s’y rendre très régulièrement, pour des séjours exploratoires le menant de la capitale, Ho Chi Minh-Ville, aux sites les plus notables à ses yeux du conflit vietnamien-américain. Il visite les zones de combat et tout particulièrement le village de My Lai, investi le 10 mars 1968 par la onzième brigade de l’armée américaine en mission *Search and Destroy*<sup>19</sup> et commandée par le lieutenant William Calley<sup>20</sup>, où plus de trois cents personnes furent exterminées.

Temps de la remémoration et de la commémoration, chacun de ces déplacements tient du pèlerinage et prend un tour rituel explicite. Ainsi confie-t-il dans un entretien accordé à Moira Roth (2001) qu’il rapporte chaque fois d’Amérique une poignée de terre qu’il jette dans les eaux du Mékong, espérant par là « apaiser les âmes errantes des soldats

---

16 Plusieurs cas de femmes cambodgiennes devenues soudainement aveugles et atteintes de ce que la médecine nomme parfois « désordre de conversion » sont attestés à la fin des années quatre-vingt en Californie. Cf. Cambodians Vision Loss Linked to War Trauma (1989), in *The Los Angeles Times*, Oct. 15.

17 « Si nous touchons ou regardons nos souvenirs en face, ils se font plus précis ».

18 “I was in total shock”, dit-il.

19 Qui peut se traduire par une formule comme « débusquer et détruire ».

20 Celui-ci fut inculpé de meurtre en septembre 1969 et condamné à la prison à vie mais fut libéré après avoir fait plusieurs fois appel.

disparus dans la jungle »<sup>21</sup>. Les gestes attachés au culte des ancêtres, si prégnant dans la société vietnamienne où chaque jour offrandes et prières sont adressées aux morts pour leur assurer la paix et gagner leur protection, retrouvent tout leur sens dans le retour. Ils participent de ce désir de réparation qui anime l'artiste. « Je sens que pour guérir des maux de la guerre, dit-il, nous devons venir en aide à toutes ces *oan hon*, ces âmes égarées »<sup>22</sup>.

Durant ces années, le Cambodge auquel il est tout autant lié qu'au Vietnam, est une autre de ses destinations. Il arpente les temples d'Angkor et explore le musée de Tuol Sleng qui abritait la prison S 21 où furent torturées et tuées quinze mille personnes pendant la période khmère rouge. « Je vis là des couples d'occidentaux en voyage de noces », raconte-t-il. « Ils visitaient le musée avant d'aller à Angkor. L'horreur les fascinait ». Plusieurs de ses œuvres empruntent au fond photographique de Tuol Sleng pour faire le récit de la terreur khmère rouge. Avant la série *Cambodia : Splendor and Darkness*, Dinh crée en 1995 *The Quality of Mercy*<sup>23</sup>, une installation qui présente une pièce plongée dans le noir, dont les murs sont traversés de photographies des yeux des victimes du génocide.

Ces voyages répétés en terre natale comme au Cambodge procèdent d'une quête identitaire parfaitement réglée. Dinh explique qu'il se sent comme son *Headless Buddha*, ce « Bouddha sans tête » (1998) qui figure les milliers de statues décapitées des temples d'Angkor dont les débris épars sont revendus chez les antiquaires de Thaïlande et devant lesquelles, cependant, les Cambodgiens continuent de se prosterner. « J'ai observé à Angkor comment des cultures différentes se comportent face à un même objet démantelé, coupé en deux, et j'ai du coup compris ma propre histoire. En revenant au Vietnam, je voulais retrouver mon identité première, comme cette tête de bouddha à la recherche de son corps décapité »<sup>24</sup>.

Au fil du temps, ses séjours en Asie du sud-est se font plus longs. Il passe de trois à six mois chaque année au Vietnam, nouant avec les gens et les lieux des liens nouveaux qui le conduisent, finalement, en 1997, à vouloir y résider. Il emménage à Saïgon<sup>25</sup> où il se fait construire une maison, et se partage à partir de cette date entre les États-Unis où s'effectue l'essentiel de ses transactions avec les professionnels de l'art, et la capitale vietnamienne où il conçoit et exécute ses nouveaux projets.

Ce rétablissement au pays transforme la relation essentiellement idéelle – et

---

21 “Every trip back to Vietnam, I would bring a handful of American soil to Vietnam. I would mix the soil in the heavily silted water of the Mekong River as a way to spread this handful of soil throughout Vietnam. By doing this, I hoped to help the wandering souls of all American MIAs lost in the jungle of Vietnam to have some sense of home (...)”.

22 “I feel that in order for Vietnam to heal from the war, we need to help all the *oan hon* (lost souls) from the war to find some peace”.

23 “La qualité de la miséricorde”.

24 “When I came back to Vietnam, I was searching for my former self. Similarly, in *The Headless Buddha*, the head is also looking for its former self in the form of its headless body”. Extrait de l'entretien publié dans *Asian Art News*, novembre-décembre 2006, p. 64.

25 C'est le plus souvent sous son ancienne dénomination plutôt que sous celle de Ho Chi Minh-Ville, que Dinh et nombre de Vietnamiens, notamment exilés, continuent de désigner la capitale.

peut-être idéalisée – qu’il eut longtemps avec lui. Il le réinsère dans une société vietnamienne sur laquelle il porte désormais un autre regard, plus impliqué, plus polémique aussi. Sa critique des dénis de l’histoire, qu’il dirigeait autrefois contre les États-Unis, se porte aujourd’hui vers le Vietnam et ses gouvernants. Dès 1998, il entreprend de mettre au jour les terribles conséquences, largement tues dans le pays, de la guerre chimique sur la population vietnamienne. Avec *Damaged Gene*, « Gènes endommagés » il prend pour exemple les naissances siamoises en augmentation exponentielle – de l’ordre de 1 000 % selon lui – constatées dans les campagnes depuis la fin du conflit<sup>26</sup>. Il fait fabriquer par des sculpteurs locaux des figurines représentant ces jumeaux malformés qu’il fait ensuite habiller par des couturières et se propose de les présenter au public. Faute de trouver à Ho Chi Minh-Ville un lieu officiel susceptible d’accueillir une installation au sujet aussi sensible, il se résout alors à exposer dans un des marchés de la capitale où il sous-loue une échoppe pendant un mois. Pour l’occasion, il fait aussi imprimer des tee-shirts indiquant les quantités d’agent orange déversées sur le Vietnam pendant la guerre, et les distribue généreusement aux visiteurs, vietnamiens et étrangers. Surpris devant l’empressement des touristes japonais très intéressés par l’évènement, il note à l’inverse la répulsion de la population locale devant la monstruosité de ces figurines siamoises. Cette aversion des Vietnamiens pour les horreurs que dévoile cette manifestation artistique d’un genre très nouveau pour eux il est vrai, est, pense-t-il, à la mesure de l’occultation de la guerre dans un pays entièrement tourné vers la croissance économique et la course au progrès. Grand exportateur de riz et de café, soumis aux lois de la concurrence internationale, le Vietnam dernièrement se réinvente, dit-il, pour devenir un haut-lieu du tourisme mondial, tout cela au prix d’une totale amnésie du passé. La campagne publicitaire de l’année 2000 qui proclame le Vietnam « destination pour le nouveau millénaire », *Vietnam, Destination for the New Millennium*, lui semble très symptomatique de ce choix de développement. Vantant les plages et la nature vietnamiennes, elle ignore ces sites à ses yeux emblématiques du patrimoine national, *DMZ*<sup>27</sup>, la « zone démilitarisée » située aux alentours de la rivière marquant la frontière provisoire entre le Nord et le Sud du Viet Nam de 1954 à 1975, qui fut le théâtre des batailles les plus acharnées entre les armées américaine et vietnamienne, ou les tunnels de Cu Chi, célèbres dans tout le pays en raison de l’offensive vietnamienne de 1968 contre le Sud et l’armée américaine, qui s’étendaient, à 80 kilomètres au nord-ouest de Ho Chi Minh-Ville, sur plus de 200 kilomètres, et dissimulaient des cachettes de 60 à 70 centimètres de large pour une hauteur de 80 à 90 centimètres. Dans cette propagande touristique qui reste muette sur ces lieux de mémoire, l’artiste voit un « conflit de messages » qu’il comprend comme le signe d’une tension irréductible entre l’ancien et le nouveau<sup>28</sup>, dans une société finalement acculée à l’oubli. Il en reprend

26 Plus tard, en 1999, *Lotus Land* (le pays du lotus), reprend ce thème et sa représentation au moyen de figurines.

27 *Demilitarized Zone*.

28 “In a way, Vietnam is trying to reinvent itself. The world has only known it for its war. Is it possible to reinvent the country as a tourist destination known for its beaches and natural beauty? I don’t think it’s possible. I think we can move forward and rejoin the world, but I think we have to acknowledge the past. I thought the tourist marketing campaign in 2000 that used the line ‘Vietnam: Destination for the New Millennium’ was problematic. On one hand, it promoted our beautiful beaches, but on the other it ignored other tourist sites such as the DMZ and the Cu Chi tunnels. It is a conflict of messages, but this is where Vietnam is: we are grappling with the old and the new Vietnam”.

ironiquement le slogan dans une série de photographies présentées à New York en 2005<sup>29</sup>, qui exhortent à revenir à Saïgon – *Come back to Saïgon! we promised we will not spit on you!*<sup>30</sup> – ou à redécouvrir « My Lai et ses plages » – *Come back to My Lai for its beaches* –.

Le retour en terre natale ne change rien, on le voit, à la manière dont Dinh conçoit et diffuse ses œuvres. L'artiste continue de pratiquer, en la retournant désormais contre la société vietnamienne, cette esthétique de la dénonciation qui a fait sa renommée en Amérique du Nord et en Europe, et continue d'exposer prioritairement sur ces continents. À n'en pas douter, ce sont là des choix stratégiques qui répondent à la nécessité d'entretenir une réputation fragile et instable sur un marché très concurrentiel et toujours à l'affût de nouveauté.

Ils sont aussi la conséquence d'une absence de structures pour la création contemporaine dans un pays où l'art est encore cantonné à la seule peinture et exécuté, pour l'essentiel, sur commande. Au Vietnam aujourd'hui, les artistes sont sous la tutelle de l'État et travaillent en grande part sur des motifs imposés, dans le cadre d'un marché de l'art principalement dirigé vers le tourisme<sup>31</sup>, y compris lorsqu'ils forment des associations, telle la VAPA, *Vietnamese Association of Photographic Artists*.

*Viet Kieu* rentré au pays, Dinh Q. Lê ne peut donc y exercer son activité que dans les limites tolérées par les autorités locales, et doit, pour se maintenir à un niveau international, rester en relation étroite avec les États-Unis et le marché qui lui garantissent la continuité de sa carrière et lui apportent leur caution pour des œuvres dont les thèmes, celui de la guerre en particulier, sont fortement désapprouvés au Vietnam. Il se trouve de la sorte à nouveau dans un entre-deux, protégé par une exotisme consubstantielle à son histoire qui seule autorise ce regard critique propre à son art.

*True journey is return*, « le vrai voyage, c'est le retour », tel était le thème général de l'exposition de l'année 2000 à la Galerie Montgomery à Pomona, dont *Mot Coi Di Ve* était la pièce-phare<sup>32</sup>. Un « vrai voyage » qui, parce qu'il le réinscrit dans son histoire, dans son destin, représente bien pour Dinh Q. Lê un « dépassement », une « réconciliation », comme l'écrit François Cheng (2008) mais qui ne met toutefois nullement fin au cycle migratoire. Le retour vient en vérité ajouter à une forme d'itinérance qui, attachée de tout temps à la vie d'artiste, se trouve de nos jours démultipliée, amplifiée par la configuration mondiale, géographique, économique et politique, du marché de l'art.

## UNE NOUVELLE ITINÉRANCE

La carrière des créateurs contemporains est faite de déplacements continuels, d'un point de la planète à un autre, au gré des manifestations qui rythment l'actualité du monde de l'art. Entre foires et ventes aux enchères, biennales (et parfois triennales et

29 *Destination to The New Millenium*, Asia Society, New York, septembre 2005-janvier 2006.

30 « Revenez à Saïgon ! Nous avons promis de ne pas vous cracher dessus ! ».

31 Cf. Huynh Boi Tran, 2005.

32 Cf. illustration 1, p. 52 et illustration 2, p. 56.

quadriennales) et grandes expositions internationales, les artistes circulent de Venise ou Kassel à Bâle, Cologne, Berlin, Paris ou Chicago, et plus récemment Dakar ou Kwangju, Singapour ou Shanghai<sup>33</sup>, etc.

Dinh n'échappe pas à la règle. Débutant sa carrière à Los Angeles, en Californie, il commence à exposer dès 1992 à New York et Washington DC. et ne cesse, depuis, de parcourir les États-Unis pour des expositions personnelles, à Louisville, Portland, Santa Monica, Houston, Pomona, ou des manifestations collectives, à San Francisco, New York, Boston, Oakland, Pittsburg, Chicago etc. Sa notoriété gagne cependant rapidement l'Asie où depuis la fin des années soixante-dix, se développe une scène régionale active, sous l'impulsion du Fukuoka Art Museum au Japon d'abord, puis de l'Australie et de Singapour. En 1992, il est à Tokyo, et plus tard en Corée, en Chine, en Asie du Sud-est, et notamment au Vietnam où il commence à se faire connaître. Sa participation aux biennales de Singapour, de Gwangju et à la Triennale Asie-Pacifique en Australie conforte sa position internationale. Il découvre l'Europe en 1999, invité à Londres à présenter ses installations *Lotus Land* et *Damaged Gene*. Cette étape marque pour lui un tournant. « Pendant ces années, j'ai concentré toutes mes ressources et toute mon énergie sur deux continents, l'Asie et l'Amérique du Nord, et je vais maintenant mettre le pied sur le troisième. C'est un grand moment dans ma vie », déclare-t-il<sup>34</sup>. Ce déplacement vers l'Europe est suivi de nombreux autres, qui assoient sa réputation dans la région et lui valent de nouvelles collaborations avec des galeristes italiens, anglais et allemands. En 2003, Dinh participe à la Biennale de Venise. En 2006, il est invité au centre de la Villa Manin pour l'art contemporain de Milan, dans le cadre du programme *Infinite Painting: Contemporary Painting and Global Realism* et se rend aux Pays-Bas pour l'exposition *Another Asia*, à Leeuwarden, puis à Londres, à nouveau en 2007, et Berlin, à la Maison des cultures du monde, en 2008, pour l'exposition *Re-imagining Asia*.

Cette internationalisation de sa carrière n'est possible que grâce à son insertion initiale, et régulièrement entretenue par la suite, sur la scène nord-américaine. Elle reproduit un schéma récurrent parmi les artistes des pays périphériques auxquels le marché de l'art, fortement territorialisé, demeure peu accessible s'ils ne sont passés par les grandes métropoles occidentales. Comme le montrent entre autres les travaux d'Alain Quemin (2002), l'ouverture à la mondialisation, au relativisme culturel et au métissage qui s'affiche ces dernières décennies parmi les amateurs et les marchands d'art ne suffit pas à assurer la reconnaissance des créateurs appartenant à des scènes « mineures ». Comme l'ensemble de la communauté artistique, ceux-ci sont labellisés par le *mainstream* du monde de l'art contemporain occidental et d'abord par les États-Unis qui en sont le leader incontesté. Dans ce paysage global, Dinh Q. Lê peut, en tant qu'artiste de la diaspora, jouer tout à la fois de sa citoyenneté américaine, de sa maîtrise du langage artistique occidental et de ses origines vietnamiennes pour produire une œuvre singulière qui lui ouvre la voie à ce statut international.

33 Pour une étude de ces différentes manifestations et de leur fréquentation, voir Quemin, 2002 : 66-110.

34 "I have been focusing all my resources and energies on two continents, Asia and North America, all these years, and now I am going to step foot on the third one. It feels like a big event in my life".

Mais pour se maintenir à ce rang, il lui faut affronter l'incessant renouvellement des critères de réussite et veiller à toujours consolider sa réputation en participant à ces grandes manifestations du marché retenues comme indicateurs du *Kunst Kompass* qui, chaque année depuis 1970, publie la liste des cent artistes internationaux les mieux cotés.

Plus récemment, son implication au Vietnam comme médiateur auprès des artistes locaux est une autre manière de conforter sa position. Elle suppose, elle aussi, une mobilité accrue.

À l'instar d'autres artistes consacrés issus de pays « mineurs », tels les Thaïlandais étudiés par Annabelle Boissier (2008), Dinh Q. Lê réinvestit aujourd'hui sa notoriété internationale dans la promotion d'une scène locale. En 2005, avec l'aide de Wayne et Shoshana Blank, ses courtiers américains, il crée une fondation pour les arts, *Vietnam Foundation for the Arts*, VNFA, qui se donne pour objectif de désenclaver les artistes du Vietnam, de les ouvrir à d'autres formes de création, à d'autres échanges intellectuels et esthétiques. Mobilisant ses réseaux de relations pour attirer dans le pays des professionnels du monde de l'art, il organise des conférences données par des artistes, des curateurs, des historiens de renom, et monte des ateliers avec la communauté artistique de Saïgon et Hanoï. Un peu plus tard, « en 2007 » précise-t-il<sup>35</sup>, « VNFA ressent le besoin d'une structure sans but lucratif qui permette aux artistes vietnamiens d'exposer leur travail, de disposer d'un espace de rencontre et d'un centre de ressources qui les tienne informés de l'actualité de l'art contemporain et les fasse connaître des curateurs internationaux ». Ainsi naît à Ho Chi Minh-ville la galerie *Sàn Art*, financée par une bourse accordée à Dinh Q. Lê, et avec la participation de Tuan Andrew Nguyen, de Ha Thuc Phu Nam et de Tiffany Chung, tous trois issus de la diaspora vietnamienne de Californie rentrés au Vietnam comme lui. Lieu d'expositions et forum où se débattent des questions en prise directe avec la vie des artistes<sup>36</sup>, *Sàn Art* met aussi à la disposition du public une documentation sur l'art post-moderne et contemporain qui veut combler les manques du système d'enseignement artistique vietnamien. Désormais directeur de galerie, Dinh Q. Lê devient ainsi producteur d'événements locaux et internationaux, commissaire d'exposition et critique, théoricien de sa propre pratique artistique et enseignant, accomplissant en un laps de temps très court les différentes étapes d'une carrière, au moins potentielle, de chef de file d'une école.

En apportant de la sorte son soutien aux jeunes talents locaux, Dinh peut il est vrai

---

35 Mail du 21 septembre 2008 à l'auteur : "Last year, VNFA felt that there was a need for a not for profit space for Vietnamese artists to show their work, a place to gather, and a resources center for Vietnamese artists to learn about what is happening in contemporary art, as well as international curators to learn about Vietnam art".

36 Le 25 janvier 2008, par exemple, un « panel » sur le « local » accompagne l'exposition *Diary of a Travelling City*, (Journal d'une ville voyageuse), dont l'argument est le suivant : "In English the term 'local' pertains to or is characterized by a place, or a position in a particular space. In Vietnamese, the term for local, *dia Phuong*, means literally 'birth place', or 'of a particular region'. How do these two terms cause, disrupt or nurture ideas of belonging to a community, to a place, to a city? How do personal experiences of travel and migration alter or define ideas of the local, whether they be career or leisure motivated? How does the concept of arrival and departure affect an understanding of belonging to an artistic community? How does the movement of livelihood from country to city visually, culturally, socially affect an artistic practice? How do ideas of civic, social and cultural standards become innovated, problematic or provoked as a result of personal experience and movement across various geographies? How does this experience alter a return to the local?". Cf. le site <http://www.san-art.org/>

susciter l'explosion de nouvelles avant-gardes et y devenir une référence. Il peut y gagner en visibilité et en crédibilité et en tirer un bénéfice pour sa propre carrière internationale, sa trajectoire reflétant bien une tendance observée ailleurs dans les pays périphériques du marché de l'art, et particulièrement dans la zone Asie Pacifique où une dynamique régionale en plein essor tente de s'émanciper de l'hégémonie nord-américaine et européenne.

Pourtant, dans cette promotion d'une scène locale, l'artiste mène une action très critique à l'égard du modèle vietnamien, qui lui vaut inévitablement la suspicion des autorités. Sa marge de manœuvre à la fois comme artiste et comme galeriste à l'intérieur du Vietnam est en réalité très étroite et l'oblige à exercer une grande part de son activité au dehors. Avec le retour au pays, la mobilité inhérente à sa pratique professionnelle se trouve considérablement renforcée. Dinh évolue dorénavant entre une résidence vietnamienne qu'il a choisie et les différents lieux du marché où il se doit d'être. Par nécessité plus que par goût, il vit une existence « multi-située », une vie de pérégrinations que lui imposent à la fois le système du marché de l'art et l'ambiguïté de sa double position d'exilé et de « rapatrié », en tension, toujours, entre autochtonie et exotisme.

Son parcours est à bien des égards exemplaire. Comme lui, nombre d'autres artistes de l'émigration se taillent une place sur le marché de l'art international en rejouant leurs origines. Comme lui, beaucoup d'entre eux réinvestissent leur notoriété dans les sociétés dont ils proviennent et y deviennent des moteurs du changement. Ils y tiennent un rôle de médiation et d'innovation décisif mais y sont le plus souvent sous contrôle, tenus de vivre dans une transmigration forcée et permanente. Cette itinérance-là n'a plus guère à voir avec celle des générations d'artistes qui les ont précédés, celles pour qui le voyage était surtout initiatique, cognitif, stimulation pour l'activité imaginaire et créatrice. Commandée aujourd'hui par le marché de l'art, elle obéit à des contraintes économiques, politiques et géo-politiques et les projette dans un espace social extensif, presque sans limites, qui les construit comme individus et comme artistes, en renouvelant et élargissant peu à peu leur horizon. Après avoir fait le détour par leurs racines, nombre de ces artistes prennent par la suite leur inspiration ailleurs dans le monde, pratiquant un art délocalisé, plus universellement engagé. Un temps au centre de leurs œuvres, la référence aux origines cède alors du terrain pour faire place à des questionnements plus globaux. Comme si elle agissait comme levier dans le processus de reconnaissance, en un temps donné de leur carrière appelé à être dépassé. C'est en tout cas ce qui semble se dessiner dans l'évolution de Dinh Q. Lê qui, sans jamais perdre le fil de son discours critique sur l'histoire, s'ouvre aujourd'hui à d'autres réalités du monde, et peut-être à une pensée planétaire.

## ÉPILOGUE

Le 6 septembre 2008 est inaugurée à la Galerie Shoshana Wayne l'exposition *A Quagmire This Time*<sup>37</sup>. L'œuvre croise neuf cent onze images du Vietnam et de l'Irak,

---

37 « Un bourbier cette fois », 6 septembre-11 octobre 2008, Galerie Shoshana Wayne, Santa Monica, Californie.

Illustration 4 : *A Quagmire This Time*, extrait.



© Catherine Choron-Baix (fichier : BAIX.4.The Locust LoRes.jpg)

entremêlant passé et présent. Elle prolonge le travail de Dinh Q. Lê sur la mémoire en développant cette idée simple : un souvenir chasse l'autre. *A Quagmire This Time* montre comment le conflit vietnamien-américain, métaphore de l'échec de l'engagement dans la guerre au milieu des années soixante-dix, est aujourd'hui évincé, balayé des consciences, supplanté par les événements d'Irak.

.....

## Références bibliographiques

- BOISSIER Annabelle (2008) *L'art contemporain est-il par définition international ? Les relations transnationales dans le processus de légitimation de l'art contemporain en Thaïlande*, Thèse de doctorat nouveau régime en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS, multigraph.
- CHENG François (2008) *L'un vers l'autre. En voyage avec Victor Segalen*, Paris, Albin Michel.
- EDWARDS Elizabeth (2006) *Travels in a New World – Work around a Diasporic Theme* by Mohini Chandra, in Arndt Schneider and Christopher Wright (Eds) *Contemporary Art and Anthropology*, pp. 147-156.
- FREEMAN M. James (1989) *Hearts of Sorrow: Vietnamese American Lives*, Stanford, California, Stanford University Press.
- BOI TRAN Huynh (2005) *Vietnamese Aesthetics. From 1925 Onwards*, Ph. D. in Visual Arts, Sydney College of the Arts, Sydney University.
- MILES Christopher and MOIRA Roth (2003) *Dinh Q. Lê. From Vietnam to Hollywood*, Seattle, Marquand Books.
- MILLET Catherine (1997) *L'art contemporain*, Paris, Flammarion.
- MOULIN Raymonde (1992) *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- MOULIN Raymonde (2003) *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Champs Flammarion.
- QUEMIN Alain (2002) *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Jacqueline Chambon Artprice.
- ROUILLE André (2005) *La photographie*, Paris, Folio Essais.
- ROTH Moira (2001) *Obdurate History: Dinh Q. Lê, the Vietnam War, Photography and Memory*, in *Art Journal*, vol. 60 (2), pp. 38-53.
- LEWITT Sol (1967) *Paragraphs on Conceptual Art*, in *Artforum*, vol. 5-10, Juin, pp. 79-84.
- YOUNG James E. (1994) *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Conn, Yale University Press, Paperback.

## Le vrai voyage L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour

Catherine CHORON-BAIX

Exilé aux États-Unis depuis la fin des années soixante-dix, Dinh Q. Lê se forme aux arts visuels dans les écoles nord-américaines et se fait connaître des milieux artistiques pour sa technique du « tissage de photographies », un procédé inspiré du nattage traditionnel vietnamien. Il poursuit aujourd'hui une carrière internationale qui le conduit à se déplacer dans le monde entier, et a choisi récemment de rentrer vivre au Vietnam pour y travailler au développement d'une scène artistique locale. Son parcours illustre celui de nombreux artistes en diaspora qui, comme lui, gagnent leur reconnaissance sur le marché mondial de l'art contemporain en rejouant dans leurs œuvres leurs origines et peuvent ensuite avoir un rôle de médiation et d'innovation dans les pays périphériques dont ils sont issus.

## True Journey Dinh Q. Lê's Art, Between Exile and Return

Catherine CHORON-BAIX

In exile in the United States since the last 1970's, Dinh Q. Lê studied visual arts in North American schools, and is well known for his technique of "photo-weaving" which is inspired from the Vietnamese traditional mat weaving. While carrying on his work on an international level and having therefore to travel constantly, he recently chose to live in Vietnam to help the development of a local artistic scene. His career illustrates that of many artists in diaspora who, like him, gain their reputation on the world contemporary art market by using their origins in their works, and can later become mediators and innovators in the peripheral countries they come from.

## El verdadero viaje El arte de Dinh Q. Lê, entre exilio y retorno

Catherine CHORON-BAIX

Exilado en Estados Unidos desde fines de los años '70, Dinh Q se formó a los artes visuales de las escuelas norteamericanas y se hizo conocer del mundo artístico con su técnica de "tejido de fotografías" un método inspirado del trenzado tradicional vietnamita. Su carrera internacional lo lleva a viajar en el mundo entero. Recientemente eligió volver a vivir en el Vietnam para colaborar al desarrollo de una escena artística local. Su recorrido ilustra el de numerosos artistas en diáspora que, como él, han logrado que su obra sea reconocida en el mercado mundial del arte contemporáneo poniendo en adelante sus orígenes. Pueden después asumir un papel de mediación y de innovación en los países periféricos de donde han salido.